

Études littéraires



Présentation

Monique Moser-Verrey

Volume 28, numéro 3, hiver 1996

Dire l'indicible : une écriture moderne de la vision

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501129ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501129ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Moser-Verrey, M. (1996). Présentation. *Études littéraires*, 28(3), 7–11.
<https://doi.org/10.7202/501129ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1996

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

PRÉSENTATION

[...] vision is plugged into textuality, and vice versa, in multiple ways ¹.

La question séculaire du rapport qu'entretiennent les arts visuels et la littérature suscite une panoplie de nouveaux questionnements depuis qu'au XX^e siècle la modernité a mis en doute la transparence des langages de l'art et s'est ingéninée à troubler la limpidité des savoirs en soulignant l'opacité de la vision et la matérialité de ses instruments. Les questions de savoir ce que nous voyons et ce que nous comprenons se sont beaucoup compliquées, car il faut également se demander maintenant comment et pourquoi l'on voit et l'on comprend. L'ère de la vision panoptique organisant, à partir d'un lieu surplombant et détaché, les représentations du monde en toute clarté et en toute logique selon une esthétique pure et désintéressée s'est effritée à mesure que les pouvoirs hégémoniques politiques, sociaux et institutionnels se sont vus contestés, voire détrônés. Or la perte du point de référence unique, garant de la justesse des proportions et de leur vérité, a suscité un mouvement d'autoréflexivité dans les arts qui peut guider leur théorisation. Voilà en quoi consiste la modernité dont il sera question ici.

Du côté de l'histoire de l'art, la distinction entre la vision et la visualité, telle que proposée par Hal Foster, permet d'envisager la vision en tant que phénomène de perception d'une part et, d'autre part, en tant que fait d'optique. Relevant le défi de caractériser en quelques traits l'émergence du débat contemporain concernant la vision et la visualité, Susan Douglas constatait récemment le statut largement interdisciplinaire de cette problématique mettant en jeu divers aspects de l'histoire sociale, de l'anthropologie, des études culturelles, du féminisme, de la psychanalyse, de la sémiotique et des « queer studies ». Elle situait ses fondements philosophiques du côté de la phénoménologie, de la déconstruction et de la théorie critique tout en signalant également deux autres lieux d'enracinement théorique, soit la question de l'identité, des différences et des relations de pouvoir ainsi que celle de la « logistique de l'image » liée aux technologies de la perception. Il apparaît qu'en s'interrogeant sur la vision et

1 Citant en épigraphe *Vision and Textuality* (p. 7), nous tenons à honorer la mémoire de Bill Readings, jeune collègue disparu le 31 octobre 1994, lorsque l'avion à bord duquel il se trouvait s'est écrasé aux États-Unis. Durant sa trop brève carrière québécoise, il a soutenu avec entrain l'étude des *Définitions de la culture visuelle* qui donne lieu à une série d'importants colloques au Musée d'art contemporain de Montréal.

sur la visualité, l'on subvertit également le paradigme le plus désincarné du savoir qui postule, à la suite de Platon et de Descartes, la préséance de la vue sur les autres sens. Dans *Downcast Eyes*, Martin Jay retrace précisément l'histoire de cet « oculocentrisme » et analyse le combat que lui livre un courant de la pensée française contemporaine.

Du côté des études littéraires, c'est par le biais de la rhétorique et de la poétique que l'on a traditionnellement abordé la question des rapports entre le texte et l'image. À l'heure où *Rhétorique et Image* honore Aron Kibédi Varga, le fondateur de l'*Association Internationale pour l'Étude des Rapports entre Texte et Image*, il importe de rappeler la prise de position limpide sur laquelle repose sa vaste contribution à un domaine de recherche ouvert à de nombreuses disciplines et pertinent quant aux productions littéraires de tous les temps. Posant la communication interhumaine, intentionnelle et consciente comme fondement du champ littéraire dont l'origine occultée est sans doute l'éloquence, il postule que tout texte s'adresse à la fois aux deux sens privilégiés que sont pour nous l'ouïe et la vue. Ainsi, « notre perception est toujours double » (Kibédi Varga, p. 90). Il reste à découvrir, cependant, selon quelles modalités l'image et le verbe se complètent.

Le titre du présent numéro d'*Études littéraires* affirme les limites de l'expression verbale et suggère que le recours à la vision et à la visualité permet de dépasser ces limites. Le pouvoir des images ne réside-t-il pas justement dans leur capacité de rendre visible l'insaisissable, l'absent, l'innommé ? Or, du côté de l'histoire de l'art on nous rappelle à propos qu'il y a aussi des limites à la représentation visuelle. S'il y a de l'indicible, il y a aussi de l'invisible. Gottfried Boehm associe à juste titre l'opposition entre l'illusionnisme et l'iconoclasme au débat entre Aaron et Moïse concernant le veau d'or. L'image incarne-t-elle le sens ou, au contraire, n'est-elle qu'un signe qui s'y réfère ? Si l'œuvre d'art visuelle ne cesse d'interpeller le spectateur, c'est que, en principe, nous concédons à l'image la capacité de jeter un pont par-dessus le fossé qui sépare le signe de la réalité (Boehm, p. 332). À travers le temps, la peinture a négocié la tension entre ces deux pôles de bien des façons. La modernité d'un Magritte, par exemple, conserve à la réalité tout son mystère en articulant visuellement les paradoxes de sa mise en représentation. Inutile de rappeler que, pour ce faire, l'image et le texte se côtoient parfois dans ses tableaux. Il n'est pas étonnant dès lors de constater que, du côté de la littérature, l'autoréflexivité moderne conduit souvent l'écrivain à convoquer les arts visuels et à leur faire une place dans son écriture.

La question de l'écriture moderne de la vision sera abordée ici de trois façons différentes. Dans la quatrième section du numéro, Jean Klucinskas engage un débat avec W. J. Thomas Mitchell à propos de son dernier livre, intitulé *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*. La polysémie du syntagme *Picture Theory* affiche d'emblée la double problématique que le rédacteur

de *Critical Inquiry* considère, à savoir la théorisation du phénomène de l'image d'une part et la codification visuelle de la théorie elle-même d'autre part. On pourra prendre là le pouls de la discussion états-unienne sur le statut de l'image dans une culture qui confère de grands pouvoirs aux langages visuels. De sa perspective centre-européenne, le romancier et essayiste Milan Kundera dénonce la tyrannie de l'image, propre à son idée aux sociétés démocratiques sous le terme d'imagologie, comme nous le rappelle Noël Audet dans le débat qu'il mène avec Éva Le Grand sur *Kundera ou la Mémoire du désir*.

Les deux premières sections sont réservées à l'écriture de la vision proprement dite. Tandis que les documents sont des essais libres prenant pour point de départ l'image photographique, filmique ou picturale et explorant les possibles de la vision, les études analysent la dimension visuelle de l'écriture romanesque. Diverses stratégies du regard sont étudiées dans les textes de Mieke Bal, Françoise Lucas et Monique Moser-Verrey, tandis que la convocation de l'image photographique, filmique et picturale est étudiée tour à tour dans des romans particuliers par Éric Dupont, Julie LeBlanc et Simone Vauthier. Si la réflexion s'amorce à partir d'œuvres majeures de la modernité littéraire, comme celles de Marcel Proust et de Franz Kafka, elle tient également compte de romans québécois et canadiens-anglais des années soixante-dix de même que de romans français et allemands de l'est des années quatre-vingt.

À la recherche d'une façon inédite de définir la plasticité de la prose proustienne, Mieke Bal s'intéresse à la visualité littéraire dans la mesure où celle-ci s'affranchit du règne des formes, déjà vastement exploré par d'autres au moyen de l'opposition entre le littéral et le figuré. Pour ce faire, elle s'attache aux modalités de la perception et de l'écriture du détail visuel — où il est possible de distinguer plusieurs types tel le pan ou encore la « défigure ». Tout se passe comme si Proust tirait des faiblesses de la vue, qui souffre d'éblouissements ou qui doit se munir de verres grossissants, un moyen efficace pour échapper à la poétique réaliste, voire naturaliste, de l'époque qui le précède.

Pour sa part, Françoise Lucas s'intéresse à la thématique du voyeurisme tel que le pratiquent des personnages masculins dans des scènes que l'on doit à Laclos, Proust et Sartre. La violation d'un espace fermé par le regard est une action à la fois honteuse et audacieuse qui arrache à l'objet du désir secrètement focalisé une image qui lui échappe. Le roman féminin contemporain apporte des réponses à cet acte de discours visuel topique dont le corps des femmes est bien souvent l'enjeu. Lucas montre quels regards renvoient celles qui se situent à l'intérieur de ces espaces fermés, au *peep-show* ou ailleurs, et comment elles se libèrent, en tant que sujets focalisateurs, de l'emprise du voyeur.

Au cirque, le narrateur kafkaïen profite également d'un petit trou dans la toile du chapiteau pour tenter de voir subrepticement le spectacle. Dans les faits, il ne peut naturellement rien voir, mais plusieurs images empruntées aux numéros de cirque n'en peuplent pas moins l'œuvre de Kafka. C'est que le regard qui

s'en saisit est intérieur et voit évoluer les artistes et les chevaux sous la conduite de directeurs et d'imprésarios comme si leurs exploits pouvaient rendre compte du travail de l'écrivain. Il m'est apparu que l'ensemble de ces scènes permettait de visualiser un drame intime de façon cohérente, car le langage multimédia du cirque s'y trouve investi de significations métaphoriques stables.

Le rapport de l'autobiographie à l'image photographique, d'une part, et à l'image cinématographique, d'autre part, se trouve au centre des remarques d'Éric Dupont sur *l'Amant* de Marguerite Duras et sur *l'Ami étranger* de Christoph Hein, ainsi que de celles de Julie LeBlanc sur *Neige noire* d'Hubert Aquin. Loin de garantir un accès immédiat aux faits du passé, dans ces romans, l'évocation et la manipulation de photographies déstabilisent l'écriture de la mémoire. Dupont montre qu'au lieu de structurer l'anamnèse, elles mettent en évidence l'oubli dans lequel s'enracine l'entreprise autobiographique. Le pouvoir d'expression de l'image cinématographique, tant vanté par Aquin, ne colle pas davantage à la réalité malgré son mouvement et sa durée enivrante. En détaillant la complexité structurelle de l'écriture cinématographique de *Neige noire*, LeBlanc montre bien qu'à tout coup la « référentialité » vérifiable du propos autobiographique échappe. Il s'avère que l'écriture moderne, voire postmoderne², subvertit la valeur documentaire que nous avons l'habitude d'accorder aux images captées par une caméra.

La subversion des idées reçues sur l'iconicité et la narrativité est également à l'œuvre dans les *ekphrasis* de tableaux imaginaires incluses par Hugh Hood dans son roman *A New Athens*. La voix narrative appartient ici au spectateur des tableaux qui, en sa qualité d'historien d'art, est capable de rendre compte de l'itinéraire perceptif de son regard tout en considérant également la vision créatrice de l'artiste et en élargissant son champ de vision aux réminiscences de toiles connues. Le dépliage diachronique de ce processus complexe, habilement démontré par Simone Vauthier, défie bien entendu la prétendue synchronicité du langage pictural. Replacées dans l'économie du roman, les descriptions de tableaux n'en résistent pas moins au flux du discours narratif. Tandis que la mise en échec réciproque de la narrativité et de l'iconicité s'observe au plan du discours, la dimension visionnaire de la peinture religieuse décrite annonce le dépassement des limites du temps et de l'espace.

La question de savoir comment la vision peut transcender la matérialité et appréhender l'indicible soit impensé — parce qu'inconscient, soit impensable — parce qu'ouvert à la connaissance holistique et à la contemplation du mystère, intéresse également Charles Grivel et Roland Bourneuf. Le premier nous ramène, par sa réflexion incisive sur les « Visions inaccessibles », à l'Europe des années

2 Sur la différence d'acception qui caractérise l'usage de ce terme en Europe et en Amérique, on consultera *Postmodernismes*. Poésies des Amériques, ethos des Europes, *Études littéraires*, vol. 27, no 1 (1994).

vingt et il tire, d'une tentative avortée d'accéder par la voie du cinéma aux *Mystères de l'âme*, une leçon sur la vraie nature des images visuelles, inséparables de leur mode de projection qui est langage. Le second contemple attentivement *la Vraie nature des choses*, un tableau de Michel Boulanger exposé l'hiver dernier au Musée du Québec, et accède enfin, par le relais de son regard enhardi au contact de ce tableau foisonnant, à une nouvelle contemplation se situant au-delà de la visualité attachée à la pellicule de peinture et au-delà aussi des visions de l'esprit concernant la vérité.

La vision et la visualité littéraires constituent sans contredit un vaste champ d'investigation. Révélatrices de choix esthétiques et idéologiques, elles ont aussi une portée épistémologique importante dans le contexte de la poétique du roman. Tous les romanciers considérés ici situent, en effet, leur écriture et ses objectifs par rapport à des types d'images qu'ils s'appliquent à rendre. Il semble bien que toutes les ouvertures, les lunettes et les caméras soient bonnes pour apercevoir le monde ; mais, pour se voir soi-même, mieux vaut fermer les yeux.

Monique Moser-Verrey
Université Laval

Références

- BOEHM, Gottfried, éd., *Was ist ein Bild?*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, (Text und Bild), 1994.
- DOUGLAS, Susan Jeanne, « A Response to Nicole Dubreuil-Blondin and Martin Jay », à paraître dans *Définitions de la culture visuelle II. Utopies modernistes. Postformalisme et pureté de la vision*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal (Conférences et colloques), 1996.
- FOSTER, Hal, éd., *Vision and Visuality*, Seattle, Washington, Bay Press, 1988.
- HOEK, Leo H. et MEERHOFF, Kees, éd., *Rhétorique et image*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995.
- JAY, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1993.
- KIBÉDI VARGA, Aron, *Discours, récit, image*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga, 1989.
- MELVILLE, Stephen et READINGS, Bill, éd., *Vision and Textuality*, Houndmills-London, MacMillan Press, 1995.
- Postmodernismes. Poïesis des Amériques, ethos des Europes, Études littéraires*, Vol. 27, 1 (1994).